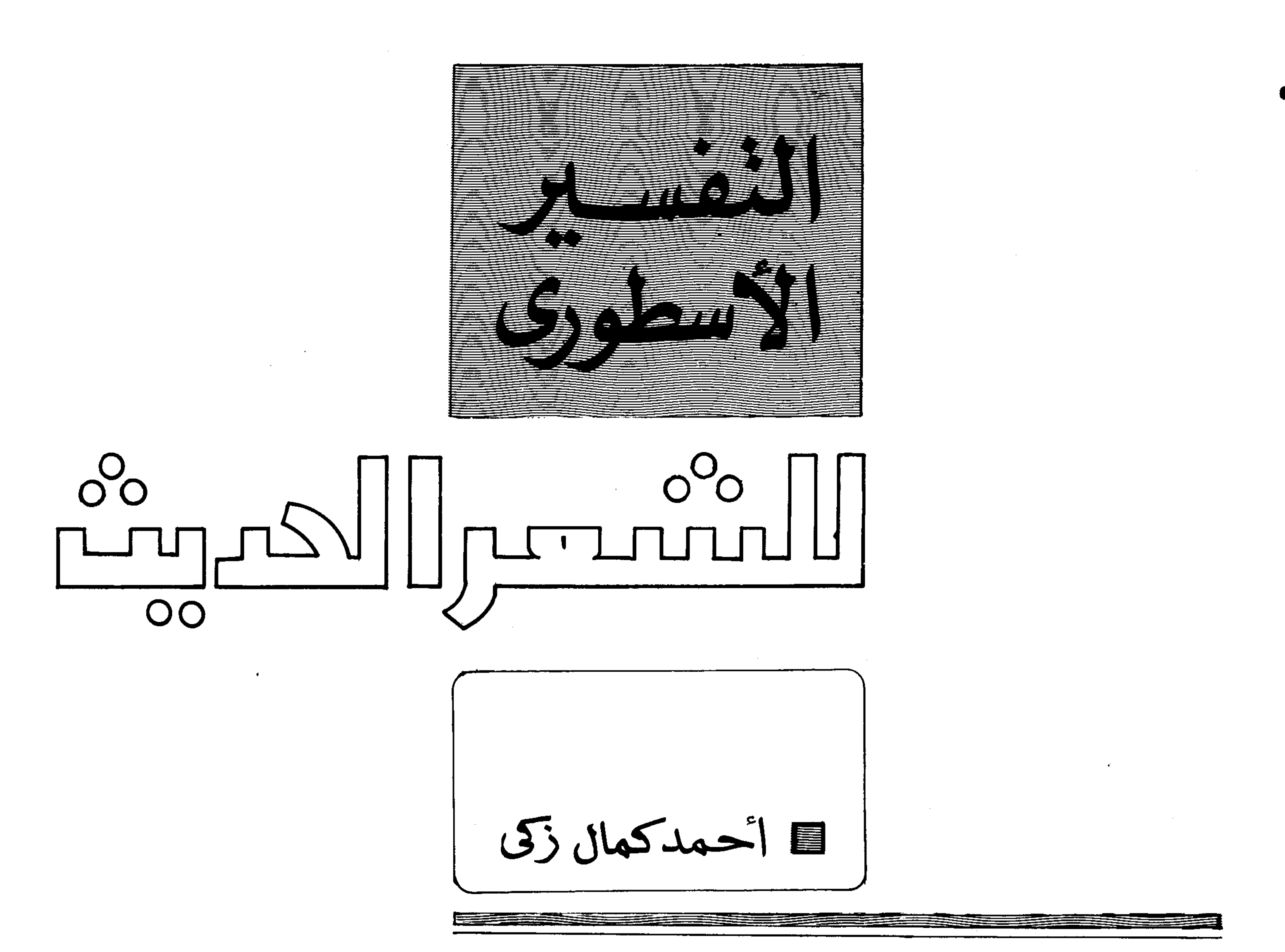


■ أحمد كمال زكى

(١)

لأكثر من سبب ــ عند أكثرنا عقلانية ــ بعثت الأساطير إلى الحياة بعد موتها بين براثن العلمية . وكانت الأساطير تعنى مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الإنسان الأول فى مواجهاته للكون . وفى جانب آخر مالت الأغلبية إلى تأكيد استمرارية الأساطير على قاعدة وحدة الوجود التى لا تنفصم . وفى ظل نظام لا تنقطع فيه سلسلة التوالى حتى يمتزج الحاضر والماضى والمستقبل «وإذا الحدود بين البشر جميعا قد أصبحت غير محققة المعالم»[١] . وبطبيعة الحال تكون الأسطورة هنا طقسا أو كهانة . كما تكون خرافة قصصية Legend تجمع لغتها التصويرية رؤى شعرية أو شاعرية يعترف العلم بأنها وجهات نظر فى الطبيعة والحياة . ومن ثم أكبَّ المتخصصون فى فروع المعرفة على دراستها وتحليلها . فأصبحت حقا مشاعا عند الأنثروبولوجيين والسيكولوجيين والسوسيولوجيين والفيلولوجيين .

ولما كانت العلاقة بين الأسطورة والشعر مما لا مشاحة فيه ــ وكلاهما لغة واحدة وجدت فى كتب الآلهة الأولين وشهدت عليها تعاويذ الكهان ورقاهم المسجوعة ــ أصبح من الضرورى أن ينضم نقاد الأدب إلى هؤلاء العلماء معتمدين محصلاتهم النهائية . ولا سيما فيما صدر عنه **كارل يونج** فى نظريته عن اللاشعور الجماعى . ومجموعة من علماء اللغة ربطوا بحوثهم اللغوية بالأساطير على أساس انتقالهم إلى دائرة البحث الفولكلورى . وقد توّجت هذه البحوث بظهور الأنثروبولوجية اللغوية عند أمثال **كلود ليفى ستروس** .

وليس يعنينى كثيرا هذا الجانب على أية حال . بل ربما أفيد فائدة أكبر ــ كناقد أدبى ــ من **ماكس مولر وبنْغى وجاستون بارى** . ومع ذلك لابدَّ من الاعتراف بأن المدرسة الأسطورية الحديثة ــ وهى تفسر رمزيات الطقوس القديمة والخرافات القصصية ــ تجعله رابطا من روابط الاستمرار الحضارى ولو فى حدود النماذج العليا archetypes. ومن ينكر على أى حال أن إنسان العصر الذى يبدع الفن مقطوع الصلة فكريا ــ أى لغة وسلوكا ــ بإنسان ما قبل التاريخ ؟

ثم من يزعم أن العقلانيين بيننا كانوا على صواب عندما رفضوا الأساطير فوّتوها . ثم بعثوها بعد أن تبيّنوا أنه قد لا يشق على المرء أن يقبلها سواء تَشكّلَ الرمز الأسطورى من تجاربنا الفعلية . أو انحدر إلينا عن طريق اللاوعى الجماعى جيلا بعد جيل ؟

فى الحالين لا ينمو الرمز الأسطورى خارج علاقاتنا الاجتماعية . وغاية ما فى الأمر أن الأسطورة نفسها زمرة من الرموز ـ تكمن فيها بدلالات معينة ـ لا يراها بعض الوضعيين والواقعيين قابلة للتداول Communicable أى قادرة على التبليغ بشئ . وقديما حرص **يونج** على أن يوضّح أنّ تقبل الرمز يتم عن طريق اللاشعور ، وليس عن طريق الفكر أو المنطق . وهذا يعنى أن الرمز الأسطورى مجاز على نحو خاص أو تمثيل حدْسى Intuitive Representation يخلب ألبابنا إذا أحسنا تصوّر بنيويته الخاصة .

* * *

غير أن هذا الرمز ـ ويكتفى فى استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم إله قديم كتموز أو بعل ـ كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كلّ الخبرات القديمة لنرى مثلا فى السياق العام أن الإشارة إلى تموز تعنى الانتصار أو البعث ، وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلت عليهم اللعنة الأبدية ليست إلا ترديداً لعذابات سيزيف .

تموز إذن أو سيزيف قيمة سيميوطيقية فى الحقيقة . ويصبح كل منهما علامة أو منطلقا لخيالات يقتضيها التعبير الفنى أيّاما كانت أدواته . وليس من سلطة المنطق أن يحاول تقويم هذه الخيالات ، وإلا كان علينا أن نرفض كل رؤى **السياب** الذاهلة والمذهلة وهى تجمع بين المسيح وتموز :

خُيّل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة فى الضريح
ويبرئ الأبرص أو يجدّد البصر

وباعث الحياة ـ يقصد الخصب ـ هو تموز ، لكن الشاعر فى تعامله مع رمز المسيح لم يجد بُدًّا من أن يجعلهما كينونة واحدة . وقد اجترأ فى قصيدته «مرض غيلان» على أن يقول فى مفهوم مخالف تماما لمفاهيم العقلانيين :

بابا .. كأن يد المسيح
فيها . كأن جماجم الموتى تبرعم فى الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كلَّ ريح

ومثل هذا ـ ربما ـ هو مالفت نظر **يونج** عندما صرّح بأن تقبُّل الرمز بإشارة ماشبه محال . لكنه مع ذلك يتردد فى الشعر قديما وحديثا ، يقول **بشار بن برد** :

وكأنَّ تحت لسانها
هاروتَ ينفث فيه سحرا

ويقول **على محمود طه** بلسان سافو وقد سمعت إلى الشاعر :

أمن ربة الشعر إلهامه
أم الوترِ الأُرْفىِّ الحنون

ويقول **أدونيس** :

فى الصخرة المجنونة الدائرة
تبحث عن سيزيف
تولد عيناه

فلا نجد أكثر من تلك الإيماءات . وهى وحدها ـ بما استوى فينا عنها من معارف ـ تتحول إلى مجموعة من أحاسيس تشكل الخيال الذى يجعل الإيماءة الواحدة قيمة حية . وقد تفقد بعدها التاريخى أو إطارها الخرافى بوجه عام

* * *

على أن هذا النوع من السيميوطيقيات قد يصبح ضربا من التباهى أو طريقا للإعلان عن ثقافة الشاعر ـ وقد حدث هذا فى إشارات **السياب** الأولى داخل مطولتيه «**المومس العمياء**» و «**وحفار القبور**» . ثم بلغ أقصاه عند كثير من المتشاعرين . أو لدى الذين لم يستطيعوا استيعاب المناهج الأسطورية التى تقدر دور الخيال الخلاق . فوقعوا فى مجاوزات مضحكة ، يقول **أحمد مخيمر** الشاعر المصرى :

بوذا ...
فوق القمم الشماء يعيش وحيدا
يتنقل كالنسر الجارح

و**سعد الحميدين** . الشاعر السعودى :

قلبى يدق .. يدق
لكن الجدار
يمتد قدامى كشمشون الأزل

وللأزل عند هذا الشاعر عنقاء . وقد ربطها بالغراب الذى يشيب فى قوله :

شاب الغراب ...
وصافحت عيناى عنقاء الأزل

والشاعران ـ فيما نرى ـ قد يكونان من أصحاب الخيال الأول الذى يسميه **كوليردج** Fancy باعتباره ضربا من الذاكرة الآلية المتحررة من قيود الزمان والمكان . إلا أنهما لم يحسنا توظيف العناصر القصصية ـ القديمة ـ عندما تتحوّل إلى خيال آخر ـ هو الخيال الثانى ـ يؤلف بين المتفرق المتناقض . ويحسن مزجه مهما يضؤل حظه من الفاعلية فى ضمير الحضارة . ومهما تكن قابليته من النَّمْذَجة[٢] . ومن هنا كان بناؤهما الفنى مرفوضا . فضلا عن أنهما عدما القدرة على تصوير «الجدار الذى يمتد كما يمتد شمشون الأزل» أو «بوذا الذى يتنقل كالنسر الجارح» دون مبرر تقبله أية قراءة لبوذا الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد وقال بفناء الإنسان على قاعدة النيرڤانا Nirvana السحرية .

وأما ما يقوله **على جعفر العلاق** الشاعر العراقى من مثل «كأن طيور الفرات غزال على الرمل» . وما يقوله **تاج السرّ الحسن** الشاعر السودانى

من مثل «ياسمسمْ افتح . أحببتُكِ يا أوفيل . فى رأسك من شعرى بخضوضر إكليل» وما يقوله **بدر توفيق** الشاعر المصرى من مثل «موسى اهتزت فى يمناه الراية . حين امتد الوجه الأصفر» وما يقوله **عبدالعزيز المقالح** الشاعر اليمانى «أنصلب سرا . وأواه أواه أين الصليب . وهيهات أين مكان المسيح» وما يقوله **يوسف الخال** من مثل «وقبلما نهمّ بالرحيل نذبح الخراف واحداً لعشتروت . واحداً لأدونيس . واحداً لبعل» ثم ما يقوله **خالد أبو خالد** الشاعر الفلسطينى من مثل «لكنَّ أبا ذر وُلِدَ على شفتى . وفى كفيه السيف . صمت» فشئ يقرر أن هؤلاء جميعا ـ على الأقل فى هذه المواطن ـ لم يتسنَّ لهم أن يثبّتوا أقدامهم فوق أرض الأساطير . أو مايمكن أن تنتزعه الأساطير من ربقة التاريخ . والحقيقة .

ﻫ ﻫ ﻫ

لكن استخدام الأسطورة، وكلّ ما دخل إلى عوالمها من الواقع . لم يقف عند ذلك فحسب ـ حيث الاستحضار بإشارة أو بعلامة لموقف إنسانى قديم استجابة لنزعة فنية أو أخلاقية ـ وإنما جاوزه أيضا إلى الإحياء بقصة هى فى الأصل إحياء سردى لواقع بدائى يبحث عنه أمثال **فريزر وتيلور وأندرو لانج** ونحوهم . وبعبارة أخرى شاع استخدام الأسطورة فى الشعر المحدث كقصة رمزية Allegory حتى ولو كانت هذه الليجورية تفسيراً قديما لطقوس أقدم . وكثير من هذه الطقوس لا يزال يتحكم فى سلوكنا وعاداتنا حتى اليوم[٣] .

ومن العسير فى واقع الأمر تحديد المسار الذى تسير فيه عملية الإبداع الفنىّ متكئة على القصة الرمزية (الليجوريا) ، فهذه ضرب من المجاز أو التمثيل . ولأنها كذلك . لابد من أن يكون ثمة تركيز على سرد ما يتصل بالمشبه به من صفات وأفعال على أساس التناظر . وباعتبار زمن المشبه به حاملا للمشبه أو مركبته Vehicle كما يقول **ريتشاردز** فى كتابه «فلسفة البلاغة» .

وبديا أعتذر عن هذه المقارنة التى قد تبدو مقحمة . فلم أقصد إلا أن أجعل منها وسيلة إيضاح لما أريد . ولنفترض معا أن **خليل حاوى** ـ مثلا ـ أراد على عادته أن يصوّر صحوة الإنسان المهزوم من بين ركامات العصر وتناقضاته برغم إفلاسه ـ وقد قدّم إليوت له انموذج فى الأرض الخراب ـ فما عليه إذن إلا أن يكون تموزاً أو بعلا أو مسيحا . وأحد هؤلاء فى هذه الحاله مشبّه به . وحكايته تشبه حكاية «الثور الوحشىّ» الذى تشبّه به ناقة الشاعر الجاهلى وهو يرحل رحلته الخرافية الباهرة .

وتبدو الحكاية هنا ـ إذا أحسن الشاعر تضمينها ـ غير مقصودة لذاتها . بمعنى أن الشاعر لم يشأ سرد وقائعها إلا لأنه شعر بأن لديه موضوعا يريد إيضاحه ، فكأنها فى الحقيقة عنده لون من ألوان التصوير . وهذا التصوير عادة ما يكون عالة على تفصيلات الأصل . إلا أن الشاعر الفاهم يجد من الخير أن يستغنى عن بعض هذه التفصيلات . ولا بأس إذا سمح لخياله باستبدال غيرها بها .

وربما كان **خليل حاوى** أحد الذين نجحوا تماما فى استغلال حكايات السندباد الخرافية فى رحلاته إلى منابع القوة فى أعماقه ومصادر المعرفة . ولأنه تموزى . فقد أضفى على سندباده ـ أى عليه هو نفسه ـ صفات الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب . دون أن يحوّل حدْس الأسطورة إلى منطق جامد :

عدت إليكم شاعراً فى فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصل ...
تراه قبل أن يولد فى الفصول

وكان من قبل قد أنشد «سوف تأتى ساعة أقول ما أقول» برعشة البرق وصحو الصباح بجانب فطرة الطير . فتنبأ فنيا بدنيا خضراء . غير أنّ هذه الدنيا دمرتها عام ١٩٦٢ رؤاه السوداء فى «بيادر الجوع» .

ولكثير من الشعراء المحدثين ـ وعلى رأسهم **البياتى وأدونيس وجبرا** ـ بنبوءات مختلفة . وقد تحوّل بعضها إلى يوطوبيات تقبع فى عوالم شفافة أو بين سحب غامضة . وأحسب أن هذه اليوطوبيات بإشعاعاتها وإيحاءاتها ورموزها . ليست إلا عرضا لمجموعة القيم الإنسانية التى كأنما أعدها الشعراء لمواجهة أقدارهم . وكثيراً ما تتعرض محاور هذه القيم للتداعى ـ لأنها أضعف من صخر الحقيقة ـ فيتداعون واحداً إثر الآخر تداعى سيزيف . أو فلنقل إن هذه اليوطوبيات التى هى ردّ فعل لمدن الشعراء الأرضية . أوجدتها حضارة العصر من أجل أن تحبط . فهى تموزية تسفّه فكرة الخصب المستهلكة . وهى بروميثيوسية أيضا ينجم عنها العذاب حتى ليطفئ الشعلة . وتلك مأساة جيل كافح واستعدّ للفداء . غير أن اليأس غلبه على أمره كما غلب خليل حاوى ـ ومعه المصلوبون بآلامهم ـ كما غلب **السياب** برغم قبلات عشتار على شفتيه :

هيهات ! ..
أتولد جيكور
من حقد الخنزير المتدثّر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور
يا جيكور !

فعلى قريته السلام . مادمنا إزاء تموز المندحر الذى لا يستطيع أن «يبرعم الحقول» أو «يفجرّ الرعود والبروق والمطر» أو «يطلق السيول من يديه» .

وأما **البياتى** ـ وقد أحبط أيضا برغم كل ما يروّج عن اجتيازه الأزمة ـ فقد أراد أن يبعث نيسابور الجديدة أو جنة الأرض من جحيم نيسابور القديمة[٤] التى طالما بصق الغزاة على دود وجهها المجدور . والتى تقمصتها ـ مع ذلك ـ عائشة فراح يتتبعها فى كل مكان ـ حتى فى لندن وتحت أعمدة النور ـ وكانت أحياناً تتخفى فى أوراق الليمون وأزهار التفاح . وقد قالت له ذات يوم :

«عائشة اسمى ـ قالت ـ وأبى ملكا
أسطوريا كان يحكم مملكة دمرها زلزال
فى الألف الثالث قبل الميلاد»

فذلك تُلودُ لا شك فيه . ولكنه آت من فراغ ؛ لأن المدينة لم تبعث . وظلت حلما برغم فداحة ما بذل الشاعر من أجل تحقيقه :

ولدت فى جحيم نيسابور
بثمن الخبز اشتريت زنبقا
بثمن الدواء
صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة !

وقد كان لابُدَّ أن تضع نيسابور أقنعة طيبة وبابل وروما وبغداد وإرم ذات العماد التى هدها زلزال ـ وعنده أنّ سيزيف فى رثائه كامى أدرك عصر الزلزال : ـ كى يردّ على عبث الموت برؤياه اليوطوبية ولكى يسافر فى بحر الصوفية معتمدا حلولا حلّاجيا أو تناسخا قد يكون فيه الاستمرار المنشود للحياة .

ومع البياتى فى إحباطاته نذكر **صلاح عبدالصبور** . وفى «**أقول لكم**» أول شهادة على إفلاس يوطوبياه . وقفّى عليها شهادة ثانية فى «أحلام الفارس القديم» ليرجع من بحار الفكر دون فكر . ويحيا بلا ظل ولا «صليب» وقد نسيه الله حتى كأنه لم يولد ليعيش موهبة الحب .

ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم

وفى تفقّده القصص الشعبى والملاحم متحوّلا عن الأساطير وأقنعة التاريخ تكثر العبارات التى نَمْذَجَها خلال حكاياته عن الملك عجيب وبشر الحافى والسندباد . وقد يكون بعض هذه العبارات مما يجتمع عليه الشعراء منحدراً إليهم من عصور ممعنة فى القدم :

* **لم آخذ الملك بحدّ السيف**
* **اللفظ منية**
* **مات الملك الغازى**
* **الميْتُ يحسُّ دعاء الأهل**
* **هذا النجم . النجم القطبى**
* **فأنت هلال أزهر اللون مشرقُ**
* **فى مجلس الصبح أنا تاج وصولجان**
* **يأكلنى الزمن**
* **إن جئت إليها (يقصد المرأة)**

لا تأمنها حتى لو جعلتْ فرش منامك نهديها أو فخذيها .

ومن الحماقة أن نستنتج ـ مما سبق ـ أن هذه الأنماط بنصها منقولة نقلا . فإن **صلاح عبدالصبور** يقف فى ليجورياه عند الحافة الخالية من أية مَعْلَم . إما إلى الجانب الآخر حيث الرؤى المتجددة ـ وهو صاحب خيال شاعرى ـ وإما إلى الهاوية . وهو إذا حلّق لم يتشبَّث بسحابة ولا حتى بهذا النجم القطبى الذى كثر دورانه عند البياتى !

وتفرض الريح ذات الإشارات المتنوعة ـ ريح المنى . امتزجت روائحنا بريح الأرض [حلول] . ريح الودّ والألفة . الصمت راكد ركود ريح ميتة . هل يأمن حضن الريح . فى ليلة صيف راكدة الريح . أتمزق ريحا طيبة تحمل حبّات الخصب المختبئة . نطفتنا الأيام وألقتنا فى وجه الريح . مولاتى تلك هى الريح [بعكس : تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن] . ماذا تحكى الريح ـ مجموعة من السيميوطيقيات الخاصة وإن تظل ملتصقة ببعض حكايات السندباد وتفاصيل الرحلات الخرافية التى تكشف عن أن الإنسان المحكوم عليه بالموت لا يمكن إلا أن يذوى حزنا . وقد يصعب «تجديده» بادئ ذى بدء .

وأما توزيع النماذج والقوالب المنمذجة فى ضوء التفسيرات الذهنية ـ من غير إهمالٍ لعنصر الخيال ـ فينمّ على السأم والسخرية والتحسر على «أشياء» عزيزةٍ ماتت لديه وهى بعد فى نضارة الربيع . وفى نهاية الأمر . وبعد أن ماتت حتى الكلمة الصادقة فى مأساة حلّاجه . قضى فى تنويعاته بشجر الليل بأن الانسان هو الموت . وبأنّ النشوة خمدت . وبأنه هو نفسه «يتقطر فى زمن الموت» .

وفى حوارية «**الموت بينهما**» التى ضمنها ديوانه «**الإبحار فى الذاكرة**» ـ وهى من أجمل شعره ـ رفضْ كلَّ أولئك . وإن ظلّ يبحث فى حيرته وضجره عن عطايا الله له بعد أن هجره الملاك «ذو المنقار الذهبى» وكان قد اعتاد أن ينتزعه «من بين ندامى دار الندوة» ويظل معه إلى قبيل «صياح الديك» .

وما نزيد بعد ذلك شيئا عن **عبدالصبور** فى هذا المجال ـ فثمة من لابد أن يعود إليه بالتفسيرات الأسطورية المقارنة ـ وإنما نقف وقفتنا الأخيرة عند **حسب الشيخ جعفر** صاحب مدن الوهم والرؤى المستحيلة. فهو يواجه الخيبة أو الإحباط كلما حاول تشييد مملكة الطفولة فى كل مواجهاته لواقعه المتأزم . وعلى الرغم من أنه لم يصل بعدُ الى بؤرة اليأس . يظل شعره قاتما . ويظل هو باحثا عن خلاص غامض :

أغوص فى توحدى
أبحث فى تشردى
عن نخلةٍ ومسجد قديم
يأوى إليه ـ مثلما العصفور ـ وجهى الضائع اليتيم
فجرعة من كوزه المبترد
وحفنة من تمره الندى

ورحم الله أبا العتاهية . وإن يكن ذلك لا يعنى مندوحة عن أبى نواس وفيدياس وفيدرا وأوفيليا فى قاع كأسه وبين الهياكل المهدّمة . وبأقنعة تهيئ له التضايف الكامل بين ضميرى الغائب والمتكلم . ومن أجل أن يجدّد شباب مدينته القديمة التى قد يسخط عليها بقدر . ما يهفو إليها .

ثم أعتذر مرة أخرى ...

فقد أطلت فى مدخل أردتْ به الاتفاق على معنى الأسطورة (وقد لاحظنا حتى فى بحثنا عن رمزية الشعر الجاهلى[٥] أنه واسع روّاغ) . وعلى تحديد قيمتها رمزاً حيا كان أو تضمينا لحكاية تمثل أرفع تعبير عن شئ يحدث حدْسا لا بمنطق . وسنلاحظ أن تلك الحكاية قد تستغلّ بتفصيلات واضحة تقتضيها فاعلية الإيقاع النابض . أو جاذبية الوقائع التى تثير القوة الكاسحة والعنفوان المتأجج . وخير ما يمثل ذلك خرافة يأجوج ومأجوج . وأسطورة بروميثيوس . وسيرة سيف بن ذى يزن .

أو قد تظهر الحكاية . فى الشعر مهجّنة . أو مبتورة لتكون تمثيلا لمجهول أو مفتاحا لباب مُفْضٍ إلى مدن « اليوتوبيات المرسومة من عبث الأقلام » – هكذا يسميها **عبدالصبور** – ومدن الفرح ومدن الغيب التى يرسو فيها شاعر **كحجازى** قائلا إنها .

... من الزجاج والحجرْ
الصيف فيها خالد ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثرْ
وأهلها
تحت اللهيب والغبار صامتون !

وربما « صنع » الشاعرُ أسطورة إذا كان متقد المشاعر متسع الخيال قادرا على أن يضع أيدينا على قيم ربما لم توجد إلا فى نماذج **يونج** العليا . أو عساها تكون مطبوعة على « **مرايا الكهف** » المسحور فتؤسطر **لومومبا** أو **أم صابر** أو **جميلة بوحيرد** الرامزين جميعا الى بطش المحتل وطغيانه .

(٢)

هل بعد ذلك كله نحتاج إلى أن نؤكد أنّ الأسطورة تفكير صوّر شعراً أو هو قيمة معرفية تاريخية ؟

لا أظن ...

وإذا كان **شتراوس** يعتبر هذه المعرفة بدائية لالتصاقها بالطبيعة لدى الإنسان الهمجىّ – وكان قد أنكر الطوطمية فيها – فلأنه حرَص على تحديد معالم الفكر المتحضر . وهو دائما يتسم بالصقل والتهذيب . ولابدّ على أية حال أن نقدّر هذا الرأى . وفيما يخصّ اللغة داخل هذا الإطار تبدو الطبيعة غير واعية لها . وخلال تمرسها على التصوير وُجدَ الشعر كما وجِدت الأسطورة معا أو متعاقبين .

ولأن الشعر استمرّ . استمرت الأسطورة . حتى ليعترف **شتراوس** – ونحن نلح على ذكره لأنه صاحب التحليل البنائى فى علم اللغة والأنثروبولوجيا – بأن الأسطورة زاحمت العلم من القرن الثامن عشر على الأقل . بل لقد عاشت بعد ذلك على نحو ما ذكرنا من قبل .

وتمكنت الرومانسية فى أزهى عصورها أن ترى فيها مادة تتفق وفلسفتها . وكانت موسيقى العصر التى وضعها أمثال **فاجنر** تنقب فى الفولكوريات وتترجم الأساطير إلى نغم وإيقاع . أو كانت تأخذ من الأساطير الأصوات المدوية والصادحة وتترك اللغة – إيقاعا ورموزا للأدب !

ولأمرٍ ما كانت عناية شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوربا . فترجموه وتأثروه متسامحين بما **كان يمكن أن يفيدوا من** تيار الواقعية . ومبتعدين وسعهم – من ناحية أخرى – عن الاستمرار الحفاظى الذى ظل إلى اليوم يتغنى بأسلوب امرئ القيس وأبى تمام وأبى الطيب . فكانت النتيجة اتساع رقعة الرومانسية العربية . واقتحام الرمزية مذهباً دهاليزَ التعبير الشعرى التى ارتادها أمثال **أديب مظهر ويوسف غصوب وسعيد عقل وإلياس أبو شبكة وبشر فارس وجبران** .

ويمكن بطريقة أو بأخرى القولُ إن العالم العربىّ – فى نهضته الشعرية الأولى الحقيقية – توزّع بين الرومانسية التى تزعمتها مصر . والرمزية التى تزعمتها لبنان . وقد فرضت الأساطير نفسها على المدرستين . اقتداء بما وقع فى أوربا . وإحساساً من الشعراء – هنا وهناك – أن هذه الأساطير هى مادة الشعر الحقيقية . وبدون أية دراسة معمقة – لأن العناية بضروب الفولكلوريات جاءت متأخرة جداً – أصبح مطلوبا أن يقول الشعراء مثل ما يقول وليم بليك وشيلى والفرد دى فينى وبول فاليرى .

ومن هذه الزاوية – فيما أظن – كتب **سعيد عقل** أعماله الدرامية والغنائية فلفت الأنظار[٦] . واقتحم **على محمود طه** بإيقاعاته الهادئة ورموزه الشفافة الميدانَ بمطوّلته « أرواح وأشباح » دون أن يجاوز السَّرْدَ ودون أن يفهم بدقة دلالات النموذج الأسطورى . وكان ذلك عام **١٩٤٢** أى بعد أن مات **أديب مظهر** اللبنانى – رائد الرمزية العربية – بأربعة عشر عاما . وبعد أن أصدر **إلياس أبو شبكه** « أفاعى الفردوس » معتمداً رمزيات **بودلير** وأساطير **العهد القديم** . فهزّ العالم العربىّ هزا . غير أنه تفوّق على نفسه – بعد تهالكه فى مسرحيته **أغنية الرياح الأربع** – فى قصيدة أسطورية أبدعها بلا اعتماد مباشر على شاعر بعينه أو على خرافة بعينها . وهذه القصيدة جاءت فى ديوانه « **الشوق العائد** » أدفأ دواوينه وأنضجها . وذلك بعنوان « **امرأة وشيطان** » لعله أراد أن يستلهم بها بيت **أبى العلاء المعرىّ** .

لحاكِ الله يادنيا خلوبا
فأنت الغادة البكر العجوز

وقد صدر القصيدة به[٧] . غير أنه جاوز الشاعر القديم وحلّق ما شاء الله له التحليق بعد أن تمكن من تحويل تقريرية أبى العلاء أو منطقه إلى مجموعة من الصور الرمزية تاركا مجال التأويل لخيال القارئ . وعلى الرغم من وضوح القصيدة وهى تتكئ على رموز تحيا – بغموض – فى اللاشعور الجماعى وينمّ عليها مطلعها :

أقسمتُ لا يَعْصِ جبارٌ هواها
أبَدَ الدهرِ وإن كان الإلاها

تمكن من أن يضع قارئه فى جو غائم وبين وقائع خرافية محفوفة بشعائر السحر والرقى وتهاويل الرؤى وبأساليب الآلهة والجن والشياطين . فكان بذلك كله من أوائل المروّجين للصور الأسطورية . مثلما كان **أبو شبكة** . من أوائل الممهدين للرموز التوراتية . وإن جاوزا معا طبيعة النموذج من حيث هو حقيقة مطمورة فى أعمق أعماق الإنسانية .

على أن الأبيات الأولى من القصيدة سردية ملحمية . لكنها لا تنتمى إلا إلى حكاياتنا الشعبية – قد تبدو واقعية فى بعض جوانبها للعجب الشديد – فيكدّ الناقد على أىّ حال إذا حاول أن يردّها إلى مصدر معين . فالمرأة الدنيا ...

حذقت علم الأوائل وَوَعَتْ
قصص الحبّ ومأثورَ لغاها

قيل لا يُذْهِبُ عنها كيْدَها
غيرُ شيطانٍ ولا يمحوْ رُقاها
وَرَوَوْا عنها أحاديث هوى
آثم يُغرب فيها مَنْ رواها
وأساطير ليالٍ صُبغَتْ
بدماءٍ سفكتهن يداها
يذكر الركبانُ عنها أنها
سرقت من كلِّ حسناء فتاها
وقتيلٌ بين عينَىْ زوجِهِ
كلُّ معشوقٍ دَعَتْهُ فعصاها
كلما التذَّتْ وصالاً من فتى
سحرته وهو فى حِضْنِ هواها

وهى فى تصديها للشيطان ـ وقد هزمته وهو الذى تتخطى قدماه مسبح الشمس . ويطفئ النجم فى السماء . ويصدّ الريح عن وجهتها ـ تسأله أمراً لا يقدر عليه .. تسأله زهراتها التى هى شهوات الجسد بصخب بالغٍ . فيبكى مثلها ! ويسقط الشاعر عندما يلح على أن يكشف عن الرمز الغامض . إذ لم يتركه ليفيض علينا بتهويماته وإيحاءاته . وهذا ما سيحاول شاعر الحداثة Modernism أن يتلافاه فيما بعد .

ولعلى **محمود طه** بعد ذلك قصائد أسطورية تقع فى العيب نفسه . إما لأنه لم يكن واعيا لأسلوب التعامل بالنماذج . وإما لأنه كان يظن أن الكناية ـ لم يهدنى نجم إليه . يذبحنى الحب . أنفاسى تضئ الأفق بركانية كالجمر . عرائس وادى الخيال . فما النار أحنى من الزمهرير . أجلس يانار وحدى ـ قد لا تغنى عن التصريح . وبخاصة أنه كان يستهدف دائما تجسيد أفكاره بأقنعة نثرها نثراً فى «**أرواح وأشباح**» .

بيد أنّ الذين استغلوا شخصيات الأقنعة قبله لم يفعلوا أكثر مما فعل . وإلا فلنعمد إلى ما قدّمه إلياس أبو شبكه وسائر شعراء جيله عن شمشون ودليلة وقدموس وبنت يفتاح وأوزيريس . ولن نرانا محتاجين لفهم رموزهم إلى أكثر من أحد المناهج الفيلولوجية المتاحة . ومن هنا يسقط من شعرائنا المحدثين **بلند الحيدرى** عندما يقول فى سذاجة وقد تهيأت فى شعره كل أسباب التمرد والفجيعة والعزلة بجانب أسباب «البعث» التموزى :

ولتبق فى الأفق البعيد
تلك الدروب كما تريد
فغداً ستبعث من جديد
أما أنا
فلقد تعبت وهاهنا
سأنام لا أهفو ولا تهفو مُنى

والرأى عندى أن ذلك الشاعر ومن دار فى الفلك الذى دار هو فيه ، أرادوا بانسلاخهم عن الذاتية المتورمة أن يخرجوا من عالمهم المنسىّ ليرتبطوا بالواقع الذى تتغير فيه مدلولات الأنماط الشعرية فاكتفوا بتقريرات أكثر ما تدل على وعى الشاعر :

هل تذكرين
تلك الحكايات الطويلة عن أميرة
كانت تصرّ ...
تصرّ أن تبقى كدنيانا صغيرة

وهذا كلام منظوم لا يشير إلى الواقعية ـ واقعية الشاعر فى العراق ـ بالقدر الذى يشير إلى إخفاقه فى استيعاب درجة التزامه الاجتماعى . والناقد بعد هذا كله أو قبل هذا كله . مضطر إلى إعلان التناقض الشنيع الذى يقع فيه أمثال **بلند الحيدرى** ممن لم يحسنوا فهم الأنظمة الفولكلورية ـ فى حكاية كحكاية الأميرة . نائمة كانت أو متيقظة ـ عندما تتحول إلى بنية شعرية فاعلة .

لكن سقوط **بلند الحيدرى** كان حتى هذه المرحلة التاريخية فى حياة شعرنا الجديد . من الأمور التى ربما يُسكت عنها بدعوى التجربة مرة . واضطراب المصطلح الفولكلورى مرة أخرى . وإذا نحن جاوزنا هذا وذاك فسوف نقابل بسقوط من نوع آخر مردّه إلى الصياغة . على أساس أن الشاعر لم يتبيّن حقيقة معاناته . وبالتالى لم يصدر عن التعبير الملائم . وليكن بعض شعرى أنا الدليل على هذا السقوط . ففى قصيدة «**السور**» التى نشرت فى **الآداب**(٨) تحتدم عندى الرغبة فى تعميق الحكم القيمى على قصيدة نضالية عالية النبرة . وإذ يقع فى تلك القصيدة ذكر سور يقبع خلفه الخائفون بصبرهم حتى تبدو «**الموازاة**» ضرورة لبعث خرافة **يأجوج ومأجوج** . فيتم السرد على النحو التالى :

سورٌ سواه
كنا سمعنا عنه أيام الطفولة
قصصا طويلة
يأجوج كان يدق صخرة
ويهيل مأجوج صواه .. لمرةً من بعد مرة
تدمى الأكف ولا يكفّ ...
وهكذا تمضى السنون
كانت ـ على ما قيل ـ ألفا أو يزيد .
حتى نما لهما صبىٌّ باسم «شاء الله» ...
يفعلُ ما يريد
لكنه صرعته أحجار ثقيله

فتجرعا الغصص الطويله

وفى المقطع الأخير من القصيدة يُحكَمُ البناء بالجمع بين الخائفين من التتار خلف السور والخائفين من **يأجوج ومأجوج** قبل أن ينجبا ابنهما «**إن شاء الله**» ويموت وهو لا يزال خارج السور الأسطورى . إلا أن ذلك كله كان متلبسا بوعيى على نحوٍ بدت فيه خرافة **يأجوج ومأجوج** مقحمة ، وافتقدت أيضا جاذبية الرموز ، فضلا عن أنها عجزت عن تحويل الرؤية التشاؤمية إلى قوة نضالية متفائلة !

وحتى حين نشرت قصيدتى «**عندما تختلط الأبعاد والآماد**» وأنا فى لندن(٩) لم يكن نصيبها من النجاح كبيراً بالرغم من أن قصة سابور ذى الأكتاف وظفت على نحوٍ أفضل .



فقد كان الجو فى بريطانيا آنذاك مشحونا ضد العرب ، وكان الوقوع على موتيف أسطورى أو أى نموذج منشئ يقابل ببرود على مستوى المعاناة الذاتية ، فضلا عن أنه كان يضع أىّ شاعر فى مواجهة الإحباط الجماعى بعد سنوات طويلة من انتظار الثأر ، وبعد أن شاهد ـ من زاوية مظلمة ـ تهاوى الثورات فى بلاده الممزقة . وكان هذا بإيجاز يعنى خروج هويات مشوّهة لا تملك شيئا كهوية **عزّالدين القسام** عند الشاعر **محمد القيسىّ** ...

لا يملك عائلة .. لا يملك بيتا
يتجوّل فى أحياء الفقراء
وكثيراً ما شاهده بعض الفلاحين
يعبر بين الأشجار
يبحث عن حبة تينٍ يابسةٍ ...
عن جرعة ماء
فيمّر سريعا ويجاوز لقيا الأطفال
والنظر إليهم
كى لا يبكى !

وأما هوية **سابور** فى «**عندما تختلط الأبعاد والآماد**» فغامت فى تجربة عشق معادل لعشقٍ قومىّ حاول أن يطهر الأبطال وهم يخرجون للشمس ...

مُسوخا
ويعودون مع الليل نفايات غبيه
والنساء البُلهْ بالعُرّى يكرسْنَ الفنون
أو يبارين الجنون
ويغنين لحونا مضرية
آه ، ياكم ضيعتنا فكرةُ الثأر ...
فرحنا نمتطى للحرب خيلا خشبيه !

أى أن عودتهم افتقدت كلَّ إشارة إلى تحوّل طقسىّ مناسب ، أو لم نشعر بأىّ تغيّر يبعدنا عن أىّ تضارب ترفضه العلاقات الداخلية لتشكيل يريد للأشياء الجميلة أن تنمو فى واقع يعجز عن أن يخلق التمرّد من ناحية ، ولا يحقق نبوءة الانتصار من ناحية أخرى

(٣)

يقودنا هذا السقوط الفنىّ ـ ومبعثه إرادة الشاعر الفجّة ـ إلى مناقشة طبيعة الأسطورة وما دخل فيها من حكايات شعبية وتاريخية مختلفة إزاء الواقع بهمومه وأمراضه ومشكلاته . أىّ ثمة موقف يُفرض فيه على الشاعر من الخارج معادل أسطورى ، وهذا المعادل يشبه معادل إليوت الموضوعى Objective Correlative فى أنه يعادل عاطفة الشاعر التى يريد التعبير عنها فى لحظةٍ ما .

والمعادل ـ مهما يكن أمره ـ لا يعدو أن يكون «أشياء» أو «مواقف» أو مجموعة «أفكار» قد تصبح فى نهاية الأمر إضافة إلى القصيدة ، وليس امتداداً داخليا لها .

فإذا كان معظم المضاف ـ من حيث هو معادل ـ مما لا يرفضه الشعر على أساس العلاقة القديمة بين الشعر والأسطورة . ولكنه مع ذلك مرفوض فى قضية واقعية تشغل بال الشاعر ولا سيما إذا كان صاحب فلسفة . . .

أقول إذا كان ذلك كذلك . فكيف نوفّق بين الواقع المدرك بمقاييس المنطق والرؤيا المتسكعة فى بدوات المغامرة الخيالية ؟

وفى ظنى أن هذا سؤال لا يحتاج فى الإجابة عنه إلى مشقة . لأن الأسطورة . سواء أكانت من قبيل الرموز أم من قبيل الملاحم والليجوريات . مجموعة سيميوطيقيات تدل تحليلاتها على أنها من نتاج الخيال الخلّاق الذى يستطيع وحده احتواء الحاضر والماضى . كما يستطيع أن يقنعنا بأنها جزء من نظام لغتنا وإن غاب ذلك عن كثير من نقاد الأدب . ولعل هذا هو الذى يوقع كثيراً من الشعراء فى ظاهرة التكرار . وأخطر ما يكون التكرار إذا صدر عن لاشئ . كأن يقول **أحمد عبدالمعطى حجازى** :

كلماتنا مصلوبة فوق الورق
لما تزل طينا ضريرا . . .

فى «**مدينة بلا قلب**» . ويقول **بدر توفيق** :

حبيبتى . . ملاكى الأثير
أقرأتكم سلامى المصلوب واسترحت

فى «**إيقاع الأجراس الصدئة**» . ويقول **محمد مهران السيد** :

سأحفر فى كل عين صليبْ
بلون المغيب
يئن عليه مسيح حبيب

فى «**بدلا من الكذب**» . ويقول **عبدالوهاب البياتى** فى ذكرى ديمتروف البلغارى :

مسيحنا كان بلا صليب
يوقد ألف شمعة فى ليلنا الكئيب

فى «**عشرون قصيدة من برلين**» . ويقول **محمد عفيفى مطر** :

وفى جنبيه حطّتْ بومة خرساء
تنقر قلبه المصلوب
تضيق الأرض
تنشعب الطريق مساربا مسدودة الأبواب
«لماذا صلبتك الريح يا جميزة المغرب ؟ »

فى «**يتحدث الطمى**» . ويقول غير هؤلاء فى الصلب والصليب والمصلوب دون أن يحتاج قولهم ـ وهو بناء شعرىّ ـ إلى هذه القولبة المستهلكة . أو فلننقل إلى هذا النمط المتداول بلا رصيد شعورى صادق . ويفضل فى هذه الحال أن نحسب الفعل «صَلَبَ» وما يفرعه تكراراً لفظيا تغيب فيه قيمته الرمزية . وإلا فلنسأل أنفسنا بسذاجة : إذا كان من الممكن أن تصلب الكلمات فكيف تصلب وهى بعد طين «ضرير» ؟ ثم كيف يقرأ السلام المصلوب على قوم ؟ وكيف يمكن حفر الصليب فى العيون بلون المغيب ؟ وحين عقد **البياتى** الصلة بين ديمتروف والمسيح ضيّع التيمة الإنجيلية تماما كما ضيعها **حجازى ومهران** تحت أى تأويل . والمطلوب من الشاعر على أىّ حال أن يراعى «القرينة» طالما تحدّد موضوعه . وطالما عمد إلى تعقيل عواطفه حتى لاتندفع إلى مسارب متباعدة .

وأكثر ما يعيب ذلك التكرار ـ فضلا عن افتقاده القيمة الأسطورية ـ تجمده على نحو يدل على عدم صدق الشاعر . وقد لفت ذلك نظر مجموعة من النقاد أذكر من بينهم **عز الدين إسماعيل** . وأكبر الظن أنه عندما حاول أن يفهم تجربة الشعراء المكررين عمليات الصلب ـ كأنه يريد أن يحدد القيمة المعرفية ـ لم يظفر بطائل . فقال بإيجاز «**التكرار بخاصة فى مجال استخدام الرمز . قد أوشك أن يعلن إفلاس الشعراء وإفلاس التجربة**»[10] وأزيد فأقول **إن الإفلاس أعلن بكل تأكيد . إلا من فئة قليلة وظفت هذا النمط بطريقة لا يمكن بها أن يرتد إلى أى نمط آخر أو حتى يمكن إدخاله فى غير هذا السياق** . ويحضرنى هنا **أمل دنقل** فى قصيدته «**مقتل القمر**» ـ وللقمر كما نعرف سيميوطيقيات متعددة ـ فاستفتح قائلا :

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس . . .
فى كل المدينة :
قتل القمر !
شهدوه مصلوبا تدلّى رأسه فوق الشجر
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينه
من صدره
تركوه فى الأعواد كالأسطورة السوداء . . .
فى عينَىْ ضرير

وأنا لا أزعم أن هذا الشاعر حاول إرجاع بعض الظواهر الميثولوجية ـ أو الفولكلورية بالمعنى الإثنولوجى الكبير ـ إلى أصلها فى عمليات تشابه عن القمر ، فهذه قد تكون من مهام المدرسة الطقوسية . وإنما أزعم أنه ركب ليجورة من مصادر مختلفة ومتباعدة . وبذلك نجح فى الهَرَب من المكرر المعاد . كما نجح بالقدر نفسه فى أن يضعنا أمام تصوير رمزىّ يضبّب الحقائق التى قد تشير إليها العناصر الأسطورية . أقصد محتوى حكايات القمر حتى وهى على بريد الشمس . ومَنْ منا هنا يبحث عن التفسير المعقول ؟

ونمط آخر يشهد على امتناع التكرار الفعلى ، أو يشهد على أنه برغم تكرار الظاهرة مستندة إلى قيمة أسطورية احتاجت إليها بنية القصيدة . حيث تكون فكرة الصلب مفروضة فى الشعور وفى اللاشعور جميعا . وحين تصبح مقطعا شعائريا ـ ولا يعنينا تشابهه بالمقاطع الشعائرية التى نراها فى **فينيق** مثلا أو لدى **تموز** ـ تبدو برغم أنف **يونج**[11] دالة على شئ شعورى محدّد ، بقدر ما تدل على قوى فاعلة فى أعماقه كفرد فى مجموعة كبيرة .

هذا النمط موجود فى ديوان «**بيادر الجوع**» . وقد ضمنه **خليل حاوى** المقطع الخامس من «**جنية الشاطئ**» ، وعنوانه «**دمغة الجنّ والخطيئة**» وفيه يقول :

دمغت جبينى لعنة حمراء ...
كانت من سنين وما تزالْ
يحكون : لى جسد عجيبْ
ترتد عنه النار ترتد الخناجر والنبالْ
يحكون :
- أطبخ فى الكهوف لحوم أطفالٍ ولى
عين أصيد بها الرجالْ
وأموت حين أحس رُعْبَ العابرين
وصدى لعين
باسم الصليب لعل يطردها الصليب
(تفاحة غجرية) .
(وصبية الوعر الخصيب) .
مازلت أجهل ما الذنوب وكيف تغتسل الذنوب
وأخاف مِنْ « باسم الصليب »
أنسلّ للكهف المعلّق فوق أمواج المضيق

وليس من داع إلى التنبيه أن الشاعر وظّف الصليب هنا فى بنية تجمع بين التصوير والرمز والكناية . أو فلنقل من الكناية المتضمنة أسطورية الصليب . حيث تحتاج من أجل أن توحى إلى الصورة والرمز معا . واللجوء إلى الصليب عند **خليل حاوى** فى البيادر قد يكون أساسا فى تحديد معالم الرمز بدلالاته النفسية . بل هو أساسى فى معظم شعره . لا من حيث إنه مسيحى مشدود إلى عذابات المسيح وشهادته . وإنما من حيث طبيعة قصيدته – وهى من الشعر السحرى إذا صحت التسمية – الضاربة فى ميتافيزيقية تتردد بين الحدْس والحلم والنبوءة .

وفى المقطع الذى قرأناه – وهو عن جنية الشاطئ – نواجه بعملية استحالةٍ للتطهر بعد أن دُمغت البراءة تماما بالرغم من أنها لا تزال

اللعنة الحمراء فى شفتى
وفى شفتى التوجع والصلاه

ثم تصبح الجنية – فى **زوجة لعازر** – المرأة التى تقول عن نفسها :

طالما استسلمتُ فى نومى
لغريب بربرى
يتعالى أخضر الأعضاء
غربة النوم جحيم لا تدوم

فلما بعث من قبره . تراءى لها ذلك التاريخ البشع الذى جعلها تردّد بين الحين والحين عنه وهى شاعرة بالخطيئة حتى كبر عندها أن تستعيذ بالصليب :

كنت أسترحم عينيه
وفى عينىّ عار امرأة ...
أنّتْ . تعرّتْ لغريب
عاد من حفرته ميْتاً كئيب !

إنها نهاية مأسوية . أو نهاية محفوفة بالإخفاق ومترعة بالخوف والألم . وقد فطن الشاعر منذ البداية إلى القيمة النفسية للصليب . وذلك فيما يتعلق بطبيعة هذه « الأداة » المقدسة . وبتنفيذ مهمتها لدى ملعونة يائسة أسلمت نفسها للشيطان .

° ° °

ولست أذهب إلى أبعد من ذلك . فإن النموذج المفرد – لكلمة الصليب . ويجرّ معه على ما بيّنا كل أسماء الأبطال والآلهة كسيزيف – خدم طائفة محدودة من الشعراء المحدثين – هى التى ثقفت نفسها أسطوريا – وهوى بالغالبية إلى نمطية التكرار الذى افتقد دائما التحديد الموضوعى . أو على الأقل افتقد القرينة فوقع سوء الفهم وسوء التعبير .

وأما الصورة – وهى فى أبسط تحديد لها جملة مركبة أو أكثر – فهى عماد التعبير الشعرى الجديد . وفى امتداداتها الفولكلورية قد تعتمد التاريخ وحيوات الأعلام المثيرة **كالحلاج وهولاكو والغزالى** . فيتحدّد الأساس المعرفى بمقدار تمثل الشاعر لواقعة أو لحياة البطل . ولا يكون **للسياب** من ثمَّ غناء كبير إذا أنشد « **من رؤيا فوكاى** » :

أهم بالرحيل فى غرناطة الغجر
فاخضرت الرياح والغدير والقمر
أم سمّر المسيح بالصليب فانتصر
وانبتتْ دماؤه الورود فى الصَّخَرْ
هياى .. كونغاى كونغاى
ورغم أن العالم استسر واندثر
مازال طائر الحديد يذرع السماء !

وليس يعنينا اقتباسه البيت الثانى من **لوركا** والسادس والسابع من **إديث سيتويل** . فهو من نوع التضمين الممقوت – أليس نتيجة تركيبة ذهنية مباشرة ؟ – وإنما يعنينا إقحام صورة العذراء «كونغاى» التى ألقت بنفسها فى قِدْرِ خليطِ المعادن مع « تيمة » الاستشهاد المسيحى . حقيقة استُشهدت كونغاى لتتماسك بدمها المعادن ويتشكل الجرس المطلوب . ولم تعد إلى الحياة قط إلا فى رنين الجرس كلما دقّ . فقد كان يردّ : **هياى . كونغاى !** وأما المسيح فقدْ استُشهد – **كتموز** . أو لأنه صورة معدّلة من **تموز وفينيق** – ولكنه يبعث دائما فى الورد عندما ينبت فى الصخر

وهل لابد من التلويح بكل هذه الأسماء ؟

ومع ذلك . وبرغم أنى أعلم أن كثيرين لن يرضيهم هذا الحكم . فإننى أقول إنّ الصورة التى تمددت بهذه الشاكلة فى ذلك المقطع افتقدت إيحاءات كونغاى ودلالات المسيح تماما كما افتقدتها الصورة الخرافية التى رسمها الشاعر اللبنانىّ حسين صعب للفجر . فقد قال :

وفجرنا الجريح
لبلابة تُعَرّش السماء
مصلوبة كأنها مسيح

فلم يكن احتباء الشاعرين وراء « الأسطورة » كاملا . بمعنى أن نظرتهما إلى المسيح كانت فجةً بعض الشئ أوكالّة محسورة . وأنضج منهما وأقوى نظرة **صلاح عبد الصبور** فى غزلية « **أغلى من العيون** » :

ومثلما تهتز للربيع شجرة
يسقط عنى ورقى القديم
يموت حزنى العقيم .. حزنى المقيم
يصافح الحياة وجهىَ الذى نضرْته بسمتِكْ

فتلك عودة إلى الحياة بتيمة تموز أو بفكرة المسيحية عن العودة ، والشق الصّلْبى ورد فى قصيدته « **أغنية للشتاء** » **مستخفيا تماما** ، **وكان قد مهّد له بتضمينة تموزية محوّرة فى أول مقطع من مقاطع القصيدة** :

ينبئنى شتاءُ هذا العام أن داخلى
مرتجف بردا
وأن قلبى ميّتٌ منذ الخريفِ ...
قد ذوى حين ذَوَتْ
أولُ أوراق الشجر
ثم هوى حين هَوَتْ
أول قطرة
وأن كلَّ ليلية باردة تزيده بعدا
فى باطن الحجر
وأن دفء الصيف إن أتى ليوقظه
فلن يمدّ من خلال الثلج أذرعه !

ولا نرانا بحاجة إلى التوقف عند نموذج الارتداد إلى الرحم ــ وهو ضرب من الموت ــ فى إشارة الشاعر إلى « **باطن الحجر** » .

ويبدو الشاعر **عبده بدوى** فى هذا المجال مترددا بين التوفيق وعدم التوفيق ، لا لأنه يكرر نفسه فى أثناء توظيفه التيمات الأسطورية والتاريخية جميعا ، وإنما لأنه يتوقف غالبا عند المرحلة التى بدأ بها **السياب** تعامله مع الأقنعة . ويمثل ديوانه « **دقات فوق الليل** » الإلحاح المرهق على الأنماط التى استهكلت لدى الشعراء المحدثين ، ولعل فيما صدر عنه فى « **ذات النورين** » خير دليل على ذلك ، يقول :

هولاكو .. لم يترك فى مقلتها إلا رعشة
ولقد مات الفرسان الزرق الأعين
فى خيمتها من دهشة
حتى مَنْ قالت : وامعتصماه
قالتها فى كِبْرٍ عربىّ تيّاه
حتى لما سقطت من عينيها غرناطة
لم تصبح أيامُ الأحزان كراتٍ مطاطة
حتى لما أنْ أرهقها سيف الحجاج
لم يكسر فى كفيّها رغم حصاد السخطِ ...
المصباح الوهاج

وفيما قال أعوزته البصيرة التاريخية ، فضلا عن تزاحم المتناقضات التى أرادها شاملة الرؤية . وككل الشعراء الذين وقفوا عند هولاكو المتنمّر وغرناطة الضائعة والحجاج الفاتك ، سَلَب التيمات فاعلياتها ، وذلك حين ربط نفسه بأقرب الدلالات للألفاظ (**لا تنزعجى إن جاءوا فوق الرمح برأس شهيد الله حسين**) لمجرد أن يقول **لذات النورين** : **ابتسمى !**

وفى القائمة عنده ــ عدا **هولاكو والحجاج** الذى يعنو له حتى رأس الشارع ! ! ــ **كسرى** فى إبريق من نيسابور ، **وبنت السلطان وعبدالله بن الزبير وابن الأشعث** . ومجموعة أخرى من الأنماط الباهتة أو الأقنعة الشاحبة . ولوحظ أن الشق الفولكلورى الممثل فى **بنت السلطان ونيسابور** لم يسعف الشاعر فى خلق « **المعادل** » لتجاربه الخاصة ، فانكمش البعد الموضوعى فى الوقت الذى أعيته فيه الحيل البلاغية المختلفة .

والشاعر الذى فقدناه منذ شهرين ــ **فوزى العنتيل ــ كعبده بدوى** تماما . وبرغم كناياته الموحية التى يعتمد فيها حدْسه اعتماداً كبيرا ، سقط بين براثن الأنماط المتكررة . ولذلك لم ينجح خلال تأزماته الشديدة فى أن يجددها . لأنه لم يتصوّر التيمة الأسطورية أو الخرافية أو التاريخية تصوّراً يتفق وما يمكن أن يشكل قيمة آسرة . وقد نثر فى ديوانه « **رحلة فى أعماق الكلمات** » ــ وهو من أنضج الشعر الجديد وأعذبه ــ صور **الحلاج** وقد « **صبا تموز إلى عشتار** » مع **بشر الحافى** بغير الملامح التى اقترحها له **صلاح عبدالصبور** . ولم ينس بطبيعة الحال **غرناطة ــ أو الأندلس كله ــ وكسرى** وهو ينشر « **الإصحاح الثالث من إنجيل المأساة** » وكذلك **هولاكو** « **فى جحفله الهمجّى** » . وما يحسب له فى حشد هذه الأقنعة أو الصور الملفقة أنه بدا أقدر من **عبده بدوى** فى توظيفها توظيفا مونولوجيا ، فجاءت أشبه بتيار الوعى ، أو تيار اللاوعى الذى لم يفسده التعقيل ولا التجريدات الفكرية .

وأما الذين ترددوا فى هاوية النمط المستهلك قصصيا بلا عرض شاعرى منطلقه الصدق الفاهم فكثيرون كما قدمت ، وعندهم ــ مثلا ــ نقرأ **لسعد دعيبس** :

ياربَّ طه والمسيح وربَّ موسى والجميع
إنا ذبحنا هاهنا
وذكرت أندلساً وكيف طوى الظلام
أرجاءها
وذكرت إسبانيا الجديدة

فليس ثمة كشف ولا فتح ، ولم تسعف الشاعر صورة الأندلس التى طواها الظلام . فضاقت الأرض ــ أمامه ــ بما رحبت ، واختنق هو بالهتاف الجماهيرى ، فدلَّ على أنه مسلوب القدرة على المعاناة . ولو راجعنا معه ما صدر عنه **البياتى** فيما لوّح به فى هذا المجال ، لرأينا الفارق العظيم . ذلك أن **البياتى** لم يرفع الحجاب عن جمالية الأسطورة وقناع التاريخ فحسب ، وإنما كذلك زاد بتنبؤاته وبتحويل قصيدته ــ فى الجملة ــ إلى رؤى تتتابع فى غموض يقتضيه أسلوبه فى التداعى .

وأما **معين بسيسو** فقد اكتفى بالمفارقة ــ وقد تكون هذه حيلة بلاغية ناجحة ــ فقال فى « **القمر ذو الأحد عشر وجها** » .

رأيته فى كربلاء ..
تحت راية الحسين
صهيل سيفه مع الحسين
وفوق سيفه قصيدة منقوشة ...
فى مدح قاتل الحسين

وقد ضيّع بذلك الأساس المعرفى الذى يفترض أن يكون قيمة محدودة فى الصورة . وليس يمكن أن نزعم أن الحسين ـ عند **معين بسيسو** ـ فاقد الدلالة أو مهشم القناع ، ولكننا نزعم أنه فى هذا الموضع لم يجعله معادلا مواتيا للتأمل الحدْسىّ . وأكثر من شاعر محدث وقع فى المحظور نفسه ، حيث لم يتمثل تجربته الذاتية تمثلا كاملا ، فتعثرت من ثم القيمة المعرفيه تعثرا واضحا . وفى الوقت نفسه لم ينجح إلا نجاحا محدوداً فى خلق الحالة الشعورية ــ والحسية أيضا ــ التى يتنامى منها الحدث الميثولوجى .

وبعد ذلك ثَبَتٌ فيه « **تمدّ رأسها الموائد ، ولا نرى الحجاج** » وفيه « **هولاكو يقفز فوق الأسوار ، واها لمسيح صلبته بغرناطة صرخة واش موتور** » ، وفيه أيضا « **عرج على الوادى ودبج للحسين الشوق والإجلال والعذرا ، رأس الحسين على الرماح ، لا درّ درك يا أمية** » كما أن فيه « **قابيل على أهراء الفجر جندل هابيل ، وبوسعى أن أقسم أن المأساة على مسرحنا مازالت حية** » و « **أقسمت يا جزائرى الجديدة ، أن أحمل الصليب ، أن أطأ اللهيب** » و « **من يشترى فى غرناطة المسيحا ، من يفتدى حلّاجها الجريحا** » .

وصورأخرى يقابلها بالمستوى الهابط نفسه الإشارات التصورية الخاطفة إلى **سيزيف وبروميثيوس وكاليجولا وفينيق وأوديس والمتنبىّ والمعرى والدرويش والسندباد** ، مع التركيز على لفظ « الله » ولفظى الإله والرب فى أبعاد ومستويات غريبة « **على شفتى ينمو الله والشيطان** » و « **أهرب نحو عينيك ، يطالعنى الندى والله والغفران** » . وفى المقدمة يذكر هنا أدونيس ، ونقرأ له فى « الكاهنة » مثلا :

كاهنة الأجيال قولى لنا
شيئا عن الله الذى يولد
قولى
أفى عينيه ما يعبد ؟

وفى موضع لم يفهم فيه أن الله لا يمكن أن يكون رمزاً يقول :

مات إله كان من هناك
يهبط من جمجمة السماء

على أن ذلك ــ مهما يكن ــ ليس إلا من قبيل حماسة التصوير . والمرجح أن بزوغ فكرة الله نفسها عبرت من قبل عصر الديانات مراحل أسطورية عدة ، وهى من أجل ذلك مستقرة بهذه الكيفية فى لا شعور الشاعر ، وستظل إلى أن يحتكم فيها إلى العقل الواعى .

(٤)

فى تصوّرى أن الحديث قد اكتمل عن توظيف الأسطورة فى المفرد والمركب ، إيماءة لفظية أو تركيبة كنائية أو صورة ما . ويبقى بعد ذلك أن ننتقل إلى القصة الرمزية ، وهى فى ظنى أكثر ما يتجه إليه فكرنا عندما نتحدث عن الأسطورة . غير أنها تكون دائما مختلفة المستويات من الناحية الفنية . ويبدو أن أقلها شأنا فى هذا المجال ما يتوقف عند الأصل بتفصيلاته لا يجاوزه ، حيث لا يكون لدى الشاعر أساس فلسفى محدّد ، أو يكون هذا الأساس ضرباً من الإلزام الخارجى يُفْرض عليه . وفى الحالين لا يمكن غالبا التعرف بوضوح على الدافع نحو استغلالها ، إلا أن نجعلها مجرد محاكاة ، أو مجرد تعميم يقصد به تعليق وضع معقول بوضع لا يمكن إخضاعه للعقل .

وأما الأعظم شأنا ــ وفى رأيى أنه موجود لدى **حاوى وعبد الصبور والبياتى** ــ فلا يرى من الليجوريا إلا العناصر التى تكوّن أسطورة العصر أو أسطورة الشاعر نفسه عندما يتحدث عن همومه وأحواله ، وعندما ينساق وراء جماليات الشعر التى تعتمد ــ شئنا أو لم نشأ ــ روح الأسطورة ولغتها . وبتحليل حقائق الوعى ، مع التحديد الموضوعى الخاص والمبتكر . قد نلحظ كيف دمج الشاعر بين حكايتى السندباد وأوديس مثلا ، أو بين قصتى سيزيف وبروميثيوس ، أو بين « تيمتىَ المسيح وتموز ، أو بين هذه جميعا ممتزجة بتصوّرات فولكلورية عن الجن والعفاريت . يقول **أدونيس** فى البحث عن أوديس بديوانه « **أغانى مهيار الدمشق** » :

أسرد فى مغاور الكبريت
أعانق الشرار
أفاجئ الأسرار
فى غيمة البخور .. فى أظافر العفريتْ
أبحث عن أوديس
لعله يرفع لى معراجْ
لعله يقول لى ما تجهله الأمواج

وطبيعة العلاقة بين نفس أدونيس واللغة السحرية التى يتعامل بها ــ وهى فى رأيى أشبه بلغة الشعر الأولى ــ تضع النهاية لأوديس العصر . فيقول فى « **إسمى أنا أوديس** » :

حتى ولو رجعت يا أوديس
حتى ولو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
فى وجهك الفاجع ..
أو فى رعبك الأنيس
تظل تاريخا من الرحيل

ولعله انتهى حقيقة إلى أن الأرض التى يحلّ فيها « تجهل طقس الرفض » ، أو لعله أحس أنه لابد من المغامرة فى الكون وما وراء الكون بعد أن شاهد « ضيعته » ذات يوم

... تبكى بلا جفن
مصدورة اللحن
تقول هدمت لمن يبنى ؟

وقد قُدِّر لمثل هذا التصوير الأليجورى أن ينمو عنده ، أى فى أعماله التى طلع بها بعد ديوانه « **أغانى مهيار الدمشق** » . وأحسب أنه نجح مرتين بصفة خاصة فى « **المسرح والمرايا** » . نجح أولا لأنه وفق إلى بناء القصيدة الطقوسية بلغتها الكنائية ، وبلا أدنى تلفيق علاقة ظاهرة بالواقع ، ومتضمنة مع ذلك وقائع درامية لا يمكن أن تصاغ صياغة المونولوج ، فكأنها بذلك إرهاص تمسرح شعرى له أبعاده المتميزة[١١] . ثم نجح ثانيا لأنه استطاع أن يستصدر من الشخصيات الأسطورية ــ مع

الشخصيات التاريخية التى أدخلت مدخل الأسطورة كالحجاج والغزالى والسلطان – أفعالا أو وقائع تجعل القصيدة نبوءة أو حلما أو سحرا تتفاعل فيه الميتافيزيقا بالرموز ذات الدلالات المعقدة .

ومع ذلك يمكن أن نحصر الموضوعات التى طرحها أدونيس قصصيا فى ثلاثة : محاولة الاكتشاف . أى اكتشاف نفسه حتى ولو كان مهيارا الذى يبشر وجهه «بالله الذى يجئ» . والموضوع الثانى – وهو متفرّع عن الأول – الارتحال الدائم فى سبيل الكشف وقد وضع قناع أوديس على الحقيقة . ولما رفضته الأرض ارتحل مع الغزالى على معراج السماوات[١٢] . وهو دائما «صاعد لبروج التحوّل حيث الفجيعة» و «يريد أن يخرج من نفسه ويحضن السماء والأرضا» و «دربى أنا أبعد من دروب الإله والشيطان» .

وأما الموضوع الثالث فقضية البعث أو الشهادة من أجل حياة أفضل . وقد تمسح أولا بفينيق يصلى له

صليت يا فينيق
أن يهدأ السحر وأن يكون
موعدنا فى النار ...
فى الرماد !

ثم استغل «حياته» فى تضمينات مزج فيها كلّ ما استوعبه عن تموز وبعل وديونيسوس . ويبدو أنه رفض الاستشهاد المسيحى – فى الجملة – أو لم يجعله محور اهتمامه . لأنه دائما فى جهاد من أجل بناء يوطوبيا تعارض المهادنات . ويكون هو وحده «المنتظر» الوحيد !

وكحكم عام على إنجازات أدونيس الشعرية – وهى باهرة – نقول إنه أقدر المحدثين على إنشاء علاقات تصويرية أو تعبيرية مجازية استغلت فيها عناصر الأساطير والفولكلوريات الأخرى . ومن ذلك «نار الأزل» و «الصقر الخارج من المياه الكونية» و«حجر الأحزان» و «صحراء السعالى» و «عربات الشمس» و «أوجه الشمس ودورة القمر» و الحجاج وهو يصلب المدينة . والطواف حول مسجد الحسين . وقهرمان القصر . والنساء بين يدى تيمور . وفضّ بكارة العذراء . والعرّاف والكاهن . وأخيرا الرقص – البدائى غالبا – وهو من الشعائر .

* * *

وسنتوقف عند شاعرين هما من أنجح الشعراء فى ابتكار القصة الأسطورية – معتمدين تيمات الأصول – وهما **صلاح عبدالصبور والبياتى** . وتوقفنا على هذا النحو لا يعنى إهمالنا واحداً **كخليل حاوى** – من جيلهما – ولا واحداً آخر **كأمل دنقل** . أو حتى المجموعة التى اتجهت إلى الدراما الشعرية بإسقاطات معاصرة فنجحت أو لم تنجح . إنما يعنى – بإيجاز – أنهما فهما على نحو دقيق أن الأسطورة – وبخاصة الأليجوريا منها – هى روح الشعر . على أساس أن الشعر نفسه تعبير عن جوهر الذات عند الإنسان . أو هو يشكل مع تلك الذات وحدة صوفية تكبح جماح المنطق بوجه عام .

وربما كان **لصلاح عبد الصبور** ميزة لا نراها عند **البياتى** . وهى حرصه على استكناه تيمة الأسطورة . وقد خلّص هذا الحرص شعره من حشد الإشارات الهائل للتراث . فكانت النتيجة أنه لم يصبح كالبياتى صانع أسطورة فحسب . بل كذلك أصبح صانع اليجوريا بيوجرافية آسرة . ولأنه هادئ الطبع عظيم التأمل . فقد رفض التهويل الجنائزى والتعاويذ والغول والتنين وكل الرموز الدالة على النار والكبريت . وإن ارتضى أن نخوض بحر الضياع من حيث إنه ذو نزعة سندبادية أو أوديسية .

حقيقة قد تكثر تلك الإشارات عند **خليل حاوى والبياتى** أيضا . غير أنها عند **البياتى** لم تكن قط امتحانا دمويا وإنما كانت غليانا مستمرا من أجل الذى يأتى ولا يأتى . وهذا – من غير شك – يتفق مع تصوّره لسيزيف منذ ولد عنده فى «أباريق مهشمة» عام ١٩٥٤ ببغداد .

والاثنان بعدُ – **صلاح والبياتى** – اعتبرا مساحاتٍ من التاريخ والقصص الشعبىّ مادة أسطورية خاصة بهما . وتبادلا الأقنعة . لا من أجل أنها معادل لإحساس بقضايا معينة ومشتركة . وإنما من أجل أنها تعين على قدر كبير من المغامرات الشعرية .

وفى غنائية صلاح «**الإبحار فى الذاكرة**» يغيب السندباد القصة والمقولة . ويستحضر الشاعر السندباد الرمز . وكثيرا ما أمدّه ذلك الرمز – منذ قدّم رحلة فى الليل ضمن تيمات إليوتية – بدفقات المشاعر والأفكار التى تدل على معجمه الإنسانى الكبير . ولم يكن هذه المرة محتاجاً إلى الرخ ولا إلى الشاطئ الذى يقذف الأصداف واللآلئ . ولاحتى إلى لعبة العريس والعروس – وهى طقس قديم – لأنه اكتفى بأن جمع بين يديه نذر الريح والملاحين والعقبان وبعض قرابين البحر . مستبعداً سيميوطيقيات أخرى ليست فى رأيه ملهمة . يقول :

أتأهب للميعاد – الرحلة – فى آخر كل مساء
أتقرّى أورادى
أتزيّا شاراتى
فى أهداب الغيم أُنشِّر أشرعتى
أتلقى فى صفحتها نذر الريح ...
نبوءات الأنباء !

والرحلة هنا رؤيا عائدة – والحلاج والشبلى والجنيد متسلطون عليه داخليا دائما – حيث الوعد بأشياء دفينة قد تكون أغلى مما يظفر به السندباد عادة من لآلئ وتحف – وهو على أىّ حال متلبسٌ بمشاعر وجْدٍ لا تجعله ينسى الأوراد أو يضع شارة الصوفىّ . أليس يمكن أن تكون رحلته معاناة جهاد مكتوب عليه ؟

إننا فى هذا المقام لا نستطيع أن نهمل التأثيرات الفولكلورية لا فيما تقدر ع] قراءة الورْد . وإنما فيما تمثله النبوءة التى تبدو عند الباحثين من أهم روافد الأسطورة . فضلا عن علوقها بالشعر على اختلاف درجاته . ويحدثنا علماء الفولكلور عن أن للنبوءة – وهى كالكشف – سمتا وزيا . وهما عند صلاح «خرقة» تؤدى دورها الكامل فى عمليتى الإفضاء والكشف كلما تمّ الفناء فى الجماعة .

البحارة يصطخبون
الملاحون . الفئران . التذكارات . المحبوسون .
فى أوردة المركب يضطربون
وأخوض رمادَ الآفاق ...
إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء
ينكشف تحت مرجُ الموج وتمضى بى الريح رخاء

ذلك هو المقطع الثانى من أخبار رحلة الانخلاع الصوفى . وصلاح هنا مع القصة الرمزية فى إطارها العام وليس فيما يفرضه هوى السندباد . هو فى سبيل إحدى الحالات المعرفية . وقد حملته الريح إلى إقليم جديد من أقاليم النفس . ثم ...

فى آخر أعقاب الليل
تأتينى نذر الريح
تنقر فى شاراتى الأمواجْ .. العقبان
يتقاذف مرساتى صخب القيعان
يصعقنى من خلف الدَّجْن
صوت يتردّد جياش الأصداء :
« قدم قربانك للبحر الغضبان
قدّم قربانْ »

فهل يعنى ذلك أن السندباد الحلاج لن يظفر باليقين الكلى ؟ لقد طالما ظفر سندبادُ أىِّ شاعر ـ كسندباد حاوى ـ بشئ ما كالطرفة مثلا . وهل يكتب عليه الضياع كما كتب على سندباد السيّاب ـ الذى له بنيلوبى تنتظره ـ أن يضيع فى قصيدته « رحل النهار » ؟

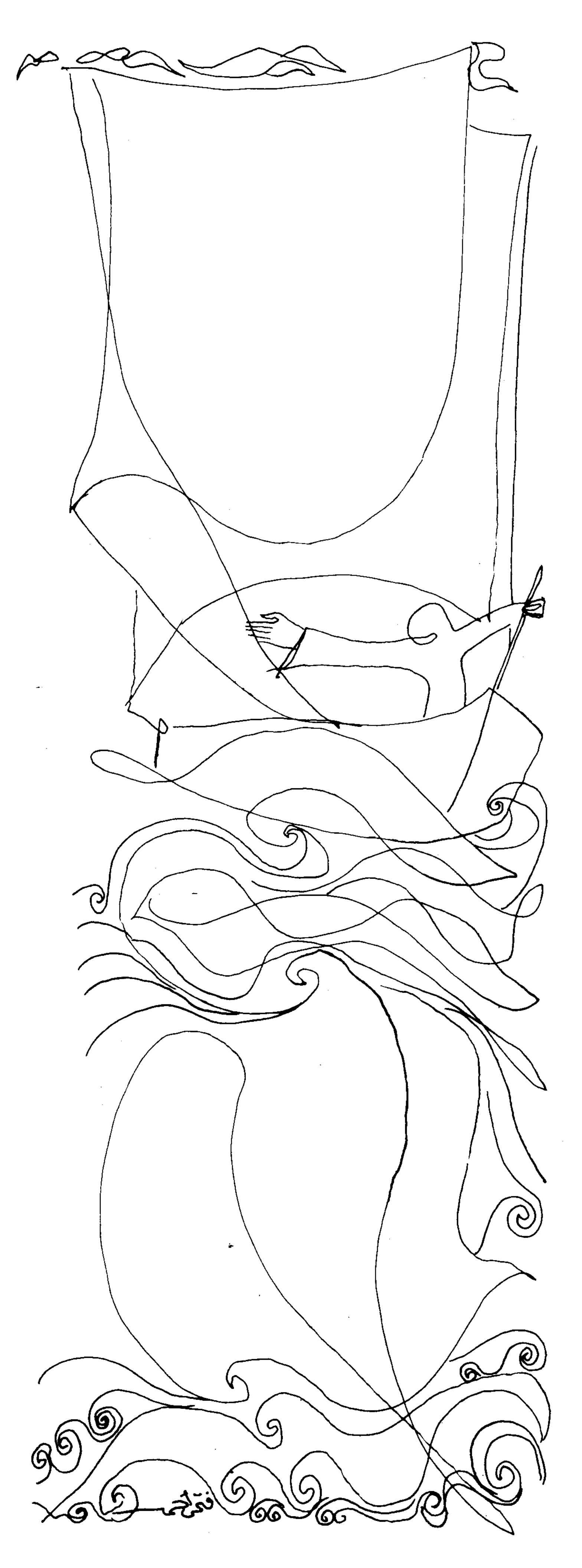
مهما يكن من شئ فإنه لا يبدو أمام المسافر مع الأمواج ليلا ـ وقد داهمته العواصف ـ إلا أن يقدم القربان للبحر . ولن يكون هذا القربان إلا قربانا بشريا لأنه بشارة بالوحدة الصوفية . وبالفكر المتأمل فى الكون وخالقه . وإذ يراه أمراً هائلا وقد وعد بالعودة من أجل الناس ـ لأنه مهتم بهم دائما ـ يرفض تجربة الكشف كلها . أو يرفض منها تقديم القربان إعلانا للعصيان . ومن هنا نفهم لماذا ختم بقوله :

لا تبحرْ فى ذاكرتك قط
لا تبحر فى ذاكرتك قط

وفى مأساة الحلاج قال يردّ على أحد أصحابه وقد سأله عن موقفه من الدولة :

الدولة ؟
لا أشغل نفسى بالدولة
بل أشغلها بقلوب أحبائى

أحباء الخالق ومن يحبونه فى الكون . وهذه نتيجة طبيعية وليست كشفا ميتافيزيقيا ولا استنطاقا لرموز أية رحلة سندبادية كانت أو حلاجية . والطريف ـ بعد ذلك ـ أن هذا الإبحار بكل رموزه وسيميوطيقاته لم يكن إلا إعادة صياغة لرحلة قديمة للشاعر غير « رحلة الليل » وقد جعل عنوانها « الرحلة » أيضا . وبيت القصيدة فيها وهو عمودى البنية :



يا رحلة المعنى على خلدى
قرّى بجذْبى عانق عدمى

وأهم ما فيها «أشياء» السندباد وعلاماته . كالمرأة والجام والإبريق الخياميين والشبق الممتد على طول الليل . وخيالات ألف ليلة وليلة .

على أن إشارتنا إلى الحلاج ـ عند **صلاح عبدالصبور** ـ لا تنسينا قط أن شعره حوله كان ميثوبيا Mythopoeic دائما . وقد توّج هذا الخلق الأسطورى بمسرحيته المعروفة . وهذه لن نعرض لها . كذلك لن نعرض لمسرحيته «بعد أن يموت الملك» برغم ثرائها الميثوبى فى الإطار العام والتيمات المحورية وكناياتها الموحية . لأن بين أيدينا فانتازيا رقيقة أسهل منها تناولا وأكثر دلالة على استثمار ألف ليله وليلة وكثير من الحكايات الخرافية . بجانب غصن فريزر الذهبى ـ وقد ترجم هو فصله الأول منذ أكثر من عشرين عاما ـ وتاريخ الدراما ومغامرات ييتس وبليك وشيلى الشعرية . ولأنه شاعر فقد حفظ للشعر فيها براءته . الأمر الذى جعل **على الراعى** يقول عنه إنه «**يعتبر فى أدبنا العربىّ صنواً للشاعر الإنجليزى جون كيتس . كلاهما وصل إلى الينابيع الأولى للشعر : فشرباه صافيا رقراقا . وقدماه خالصا تتفتح له القلوب والأسماع**»(١٤)

عبارة إنشائية بارعة . وقد جاءت ضمن تحليل ذكىّ لفانتازيا «**الأميرة تنتظر**» ـ والانتظار عند صلاح مستمرّ ومحكوم بالوجد الصوفى غالبا ـ بعد مغامرة جنسية تستعاد دائما فى طقوس مسرحية منطلقها أن تُمْطَرَ طفلا فى بطنها ! ولغرابة الأحداث . وفى الوقت نفسه لأنها لا تحمل إلا تيمات أسطورية تمثلتها تجربته وحولتها إلى أنسجة شعرية مثلت العناصر الخيالية المستمدة من بعض الحكايات الشعبية والألغاز سدى المسرحية ولحمتها . لكن يبدو أن تيمة «الديك المسحور» الذى يمكن أن يكون زيوس البجعة . بعض ذكريات الشاعر الأسطورية بجانب الملك المقتول فى الميثولوجيات العالمية .

والمرجح أنه قديم جداً هذا المزج الذى يجعل الأساطير والحكايات الشعبية ونحوها الجزء المتوحد من التراث الإنسانى . ومنه تطل النماذج العليا . وأبرز هذه النماذج فى شعر صلاح بعامة وفى مسرحية الأميرة بخاصة . الرغبة الجنسية التى تحكم سلوك الأفراد لتكون فى أحسن حالاتها تضحية . وبالقياس العام مثلا شعبيا يحمل درساً يبحث عنه فى مرامى اللفظ . تقول الأميرة للوصيفة ـ الثانية ـ التى ظهرت وعلى وجهها قناع من أرادت أن يمطرها بطفل فى بطنها :

آه تبدو مثل رمح مشرع تمّ استواءً ومضاء
آه تبدو مثل سيف مرهف قد زاده الصقل جلاء
آه تبدو كإله طيب قاسٍ نبيل
آه تبدو شجرة
آه تبدو سكرة
آه تبدو قمراً حلواً مطلا

وتطلب منها أو منه أن يجسّ صدرها «استواء واستدارة» ويعلقها بكتفيه كالعقد

وتحسسنى واختمنى بختمك
ولْيعدْكَ الغد لى طفلا شقيا وجسورا

وليس هذا ونحوه من «**نشيد الإنشاء**» التوراتى . ولا هو ترنيمة حب تقولها خلوى لدافنس . وإنما هو ـ فى رأيى ـ الصلاة المقدسة التى كانت ترفعها عشتار لبعل . أو تهامت للبحر . أو نوع من الانتشاء الذى تعقبه كارثة ما . ولم يخطئ الشاعر فنيا ـ من ثم ـ بعد أن ختم المشهد بصرخة من الأميرة وصوتها يردد :

ويلاه
أقتلت أبى
وسلبت الخاتم حتى ترفعه فى وجه الناسِ ...
وتحكم به
ماذا أفعل
أنت حبيبى وعمادى وقتلت أبى وعمادى !

والسمندل هو القاتل الحقيقى . يقتله القرندل أمام الأميرة ووصيفاتها الثلاث . وبعد أن يخاطبهن بقوله «استودعكن الله» يستطرد :

آه .. لا يحمل بى أن أنسى
هذا تذييل لا تكمل أغنيتى دونه
يا امراة وأميرة
كونى سيدة وأميرة
لا تثنى ركبتك النورانية فى استخزاء
فى حقوَىْ رجلٍ من طين
أيا ما كان

ثم ماذا ؟

ثم شئ يقوله النقاد . وأقول أنا للنقاد عودوا لتركيبات المسرحية الأسطورية وتعمقوا إشاراتها . فلعلكم تعثرون على نظام خاص لم يكن فى الأصل مما تقصد إليه سيميوطيقات الميثوبيا كما قدمها الشاعر .

° ° °

وأخيراً نلتقى **بعبدالوهاب البياتى** . وبقدر ما نجد الأساطير عنده توشك أن تروى تواريخ غير مؤرخة ـ استغلها الشاعر سياسيا بنجاح ـ نجد التيمات التى تعنى بكوائن خارقة . والرموز التى تضرب فى صَميم الميثولوجيا العربية . كرموز الغزالة مثلا والراحلة . وأما عائشة فهى قناع شرقى وراء فكرة الدوام أو الاستمرار الذى أثار خيال **البياتى** طوال بحثة كما بحث عنه جلجاميش من قبل . إلا أنه نجح ـ كما لم ينجح أحد ـ فى توظيف الأيقونات والإشارات التاريخية ـ وبعضها خرافىّ ـ توظيفا يجمع بين أوليات المعرفة وتركيباتها الذهنية المعقدة . وكثيرا ما تتحوّل هذه جميعا إلى محاور رئيسية فى قصص شاعرية خاطفة تسترفد الحكايات الشعبية بغير حدود .

وقد صادف أن شرعت أقرأ **ديوان عبدالعزيز المقالح** غب قراءتى فى ديوانى البياتى «**سيرة ذاتية لسارق النار**» وقد صدر عام ١٩٧٤ و «قصر شيراز» وقد صدر عام ١٩٧٥ . فرأيت الفارق الكبير بين شاعر رائد يحدّث التراث ـ كى يربطه بمواقفه النضالية ـ وشاعر لا يعرفى أن التحديث Modernisation ليس مجرد . استحضار سيف بن ذى يزن ـ

مثلا – وقيصر وكسرى وأبرهة فى مقطع واحد صغير[١٥] . مع أن قناعا واحداً من تلك الأقنعة – عند البياتى وشعراء جيله – كفيل بتغيير الحياة . على الأقل فى طيبة أو نيسابور أو بابل . ومنذ قديم حملت صنعاء جوهر التاريخ والحلم والأسطورة . إلا أنّ المقالح – وكان مهاجراً كالبياتى يوماً ما – لم يستطع إلا أن يجعلها «لحن غربتنا ولون حديثنا» فى حين ظلت «مأرب» مسرحا بارداً لذى يزن – الفارس المنتظر – الذى يسحق الأقزام والسيوف . وماتت مرة أخرى بين يديه الأحقاف والأقيال والشعرى اليمانية وسهيل والطير الأبابيل ويكسوم ومنية النفوس – فى السيرة الشعبية – بالرغم من استرفاده بروميثيوس وسيزيف وأوديس وبنيلوبى :

وأنت فى منفاك يا سيزيف
لا الصيف كان مشفقا ولا الخريف
ولا بروميثيوس قد ألقى على طريقك ...

الشتوى ومُضَ نار
حزنى عليك
عاد بعد رحلة الرعب المخيف سندباد
سفراته السبع انتهت
وأنت تائه الوجه غريب الكلمات

. . . .

تسأل فى ضراعة الأطفال عن نبأ
عن مأرب الحزين ...
عن سبأ

وهكذا شعراء الستينيات والسبعينيات . وعلى الرغم من أن **المقالح** – من أشعرهم فى الجملة – لم يفصح شعره بعدُ عن النموذج الميثوبى الذى تتحدث فيه الأسطورة المبتكرة حديث الشعر والفكر كما تتحدث لدى البياتى فى قوله

أصرخ فى ليل القارات الستَ ...
أقرب وجهى من سور الصينِ
وفى نهر النيل أموت غريقا
كل متون الأهرامات معى
ومراثى المعبودات
أموت وأطفو
منتظراً دقات الساعات الرملية فى برج الليل المائل
أبنى وطنا للشعر ...
أقرب وجهى من وجه البناء الأعظم
أسقط فى فخ الكلمات المنصوبة
يبنى حولى سور
يعلو السور ويعلو
كتب ووصايا تلتف حبالا
أصرخ مذعوراً فى أسفل قاعدة السور :
لماذا يا أبتى أُنْفَى فى هذا الملكوت ؟
لماذا تأكل لحمى قطط الليل الحجرى ...
الضاربِ فى هذا النصف المظلم من كوكبنا

والبياتى لم يشأ فى غربته هذه وفجيعته أن يدمغ «عصر ملوك البدو الخصيان» فى مجموعة من التيمات والرموز والإشارات . ولكن أن يفتديهم بحبه ويرتفع بماضيهم إلى مستقبل أفضل :

من تحت مسلات طغاة العالم
من تحت رماد الأزمان
أصرخ فى ليل القارات أقدّم حبى قربانْ
للوحش الرابض فى كل الأبواب

نحن لا نزال فى فصل «**قراءة فى كتاب الطواسين للحلاج**» ولا نشعر إطلاقا بأن البياتى يتعمد فيه وضع الأقنعة – إلا مرة واحدة حين ذكر زاباتا – ولا هو يتعثر فى استخراج التيمة المعبرة والمصورة لعذاباته وأحلامه . بعيداً وسْعهُ عن تيمات حاوى المسيحية أو تيمات السياب المسيحية التموزية . دون أن يفارقه قط أسلوب التداعى الذى يقوده فى حالات انتظاره الطويل إلى الذى يأتى ولا يأتى :

كل الفقراء اجتمعوا حول الحلاج وحول النار
فى هذا الليل المسكون بحمىّ شئٍ ما
قد يأتى أو لا يأتى
من خلف الأسوار

وقد أجمع كثيرون على أن الشاعر – مع هذا الذى يأتى ولا يأتى – يحلم بالبعث الثورى . برغم أنه دائم الموت وشعره دائم البقاء

فى الأصقاع الوثنية ...
حيث الموسيقى والثورةُ والحبُّ ...
وحيث الله

. . . .

فخذوا تاج الشوك وسيفى
وخذوا راحلتى
قطرات المطر العالق فى شَعرى
زهرةَ عبّاد الشمس الواضعةَ الخدّ على خدّى
تذكاراتِ طفولة حبى
كتبى .. موتى
فسيبقى صوتى قنديلا فى باب الله

وأنّ الصوت قنديل يعنى كونه بشارة . والبشارة فى الثوريات منطقية لأنها تطلّع إلى الأسمى . وهذا سرّ اتكائه على «عائشة» لأنها بمعنى من المعانى ردّ على عبث الموت بالعالم . غير أنها من ناحية أخرى – وبعيداً عن كل نماذج التعبير عن الثورة – تقهر الجزْر الإنسانى . وتتغنى بالمدّ الدائم «ميتة وحية» نحو استمرار الإنسانية بالحب . وما أكثر ما غنى **البياتى** بهذه العاطفة . وما أكثر ما تألم فى سبيلها مثلما تألم فى قناع الخيام القائل «أسهر مع قمر الدموع لأبكى» فى تراجيديا المحاكمة النيسابورية .

والصور التى يعرضها لحبه ملفعة بالسحر الأسطورى وغموضه . ربما لأن عائشة تندمج دائما بشخوص أخرى وتتعرض لإسقاطات عن رحلاته فى التاريخ والواقع . وربما لأنه يبحث فيها – وقد أحبها صبيه –

عن الخلاص وقد تصورها ذات مرة معشوقته الثورة التى تجئ وتذهب . وكان فى ديوانه «**قصائد حب على بوابات العالم السبع**» قد كرّس لهذ السحر كلّ طاقاته . ووفق أيما توفيق فى قصيدته التى ضمّنها الديوان المذكور بعنوان «**عن وضاح اليمن والحب والموت**» . وفى هذه المرة ذكر قمر الموت كما ذكر من قبل قمر الدموع(١٦) . وأخرج الشاعر القديم من مدائن السحر الى الشام مع السعلاة

وريشة حمراء
ينفخها الساحر فى الهواء
يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح
وكلمات الحجر الساقط فى الآبار
ورقصات النار !

وذلك جزء من ميثوبيا متقنة . سما فيها البياتى إلى آفاق تشكيلية ـ بعضها سيريالى ـ أقنعتنا بأن يقع الموت طالما عجز هو فى قناع وضاح عن تحقيق الخلاص بالحب على رغم كثرة ما وهب . وإحدى هذه الهبات طفل أودعه أحشاء أم البنين زوج الخليفة .

لكن عائشة الباقية قد تموت كما فى قصيدته «مجنون عائشة» حين كانت تطوف بالحجر الأسود وهى فى أكفانها . وقد تسافر كما ذكرنا . فيسافر وراءها حتى آخر الدنيا . وتكون حياته ـ من ثم ـ «غيابا وحضوراً تملؤه الوحشة والترحال وأشباح الموتى . أو تكون فداء بشريا فنيا . يقول فى «قمر شيراز» :

بدمى يغتسل العشاق
وبشعرى يبنى الغرباء
فى المنفى شيرازَ
أتملكها .. أسكن فيها
أعبدها
أرسم فى ريشتها مدنا فاضلة يتعبّد فيها الشعراء

وقد يراها كالحلم ـ فى ظلال التاريخ ـ داخل قصيدته الزلزال فى شريط واحد مع لوركا . فيصرخ :

توقفت عائشةٌ ...
فالباص لا يذهب فى الليل إلى كوبا
ولا يعود
. . . . . .
قال : أعود ـ غارسيا لوركا ـ إذا ما انتصف الليل
وفى الوادى الكبير نامت الزهور !

وعلى هذا النحو يمضي **البياتى** فى إطار هذه التيمة وجوهرها . يكرر حكاية الموت والحياة ـ أهم موضوع لديه ـ ويستقطب فيها التاريخ الإسلامى تارة . والليجورات العالمية تارة أخرى . ويتوقف بين الحين والحين عند بابلياته وتراثه الفولكلورى . وفى كل الأحوال لا يفقد شاعريته . ولا يتخلف فى مضمار الفن الرفيع .

(٦)

ولا يبقى فى الموضوع شئ أقوله بعد ذلك . لا لأنى وعيت أطراف المادة الأسطورية أو استوعبتها . وإنما لأنى افتقدت بعض المجموعات الشعرية الهامة من ناحية . ولم أطف إلا لماما بدواوين ما بعد جيل الروّاد من ناحية أخرى .

وليكن هذا لى عذرا أو اعتذارا . وربما يكون فى قبوله من لدن القارئ حافزا إلى أن أعاود الكرة من جديد .

ومن يدرى ؟

هوامش

(١) راجع Richard Chase فى Quest of Myth حيث يقول إن «الأسطورة فن لا يقوم بذاته» ويرفض الاعتراف بقبولها قيمة موضوعية من جانب العقلانيين لأنها بلا ضابط فكرى محدد !

(٢) R.A. Foakes: Romantic Criticism 1800 - 1850. London 1968. pp. 90 - 92.

(٣) راجع على سبيل برونيسلاف مالينوفسكى Bronislaw Malisowski فى كتابه Myth in Primitive-Psychology ط . لندن ١٩٢٦ ص ٢١ . ومن أبرز هذه الطقوس استخداء الأيقونات . والاحتفال بيوم شم النسيم . وتكفين الميت . وما يتبع ذلك من شعائر . منها وضع الورود على قبره ورشه بالماء . هذا بجانب طقوس التحطيب والمصارعة أو المبارزة التى تعنى جانب من جوانب الاحتفال بعقد الزواج بين الحقول .

(٤) أفضل أن تقرأ دائما مسرحيته «محاكمة فى نيسابور» التى صدرت فى بيروت لأول مرة سنة ١٩٦٣ وأعيد صدورها فى تونس سنة ١٩٧٣ .

(٥) التفسير الأسطورى للشعر القديم ١١٥ ـ ١٢٦ من مجلة فصول . العدد الثالث . أبريل سنة ١٩٨١ .

(٦) راجع مثلا «المجدلية» و «قدموس» و «رندلى» و «أجمل منك لا»

(٧) ضمن الشاعر معنى ذلك البيت بيتا قال فيه يصف المرأة الدنيا :

وعجوز بالصبا موعودة
وبعمر الدهر موعودٌ صباها

(٨) العدد ١٢ من السنة الثانية ديسمبر ١٩٥٤ . ص ١٦

(٩) راجع القصيدة فى الآداب . عدد ١٠ . ص ٤٣ . أكتوبر ١٩٧٢ .

(١٠) الشعر العربىّ المعاصر ١٩٥ ط . دار الفكر العربى (الثالثة) ١٩٧٨ .

(١١) من رأى يونج فى نماذجه العليا أنها لابد أن تكون تعبيرات عن قوى كامنة فى اللاشعور

(١٢) راجع «جنازة امرأة» و «حزمة القصب» ذات الأقنعة المختلفة . بجانب «الرأس والنهر»

(١٣) راجع «السماء الثامنة» . وفيها تضمين لواقعتى الإسراء والمعراج كما يبسطها «حديث الإسراء والمعراج» فى نسخته الشعبية !

(١٤) المسرح فى الوطن العربىّ ١٧٢ . عالم المعرفة الكويتية يناير ١٩٨٠ .

(١٥) راجع ديوانه الكامل ٢٧٨ . ط . العوده ببيروت ١٩٧٧ .

(١٦) أشار الشاعر إلى أمير القمر فى قصيدته «قصائد عن الفراق والموت»